

“GARMONBOZIA” *David Lynch e a Psicanálise*

2011

Tatiana Santos

Psicóloga Clínica. Faz clínica privada e é Doutoranda em Psicanálise. Realiza a sua investigação na área da Psicanálise

E-mail:

psicologa.tatianasantos@gmail.com

RESUMO

O presente artigo pretende, para além de rever alguns dos estudos relativos ao realizador David Lynch e sua obra, fazer uma ponte psicanalítica entre a desorganização no espectador, a necessidade de interpretação e a função Alfa de Bion. Assim, tentar-se-á perceber teoricamente se o que desorganiza o espectador que assiste a Lynch é a incapacidade de interpretar e atribuir sentido aos elementos Beta que emergem nas obras.

Palavras-chave: David Lynch, cinema, psicanálise, Bion, função Alfa, elementos Beta

“Psychology destroys the mystery, this kind of magic quality. It can be reduced to certain neuroses or certain things, and since it is now named and defined, it's lost its mystery and the potential for a vast, infinite experience.”

David Lynch

A Psicanálise conectada ao cinema, apareceu no final do século XIX (Marcus, 2001). No século que se seguiu, foi produzida literatura que procurou associar esta complexa relação. A teoria Psicanalítica do cinema fundamentou-se em inúmeras obras de Freud, centrando-se em temas como fetichismo, o feminino ou o voyeurismo como parte da exploração cinematográfica ou mais direccionado para o papel do espectador (Marcus, 2001). Os sonhos e a teoria dos mesmos desempenhou um papel de extrema importância nestas investigações, levando a histórias paralelas à tela e ao argumento, tal como os sonhos desempenharam um papel muito importante na própria Psicanálise (Marcus, 2001).

Porquê “Garmonbozia”?

Garmonbozia é uma palavra criada por David Lynch no seu filme “Twin Peaks: Fire Walk With Me” - significa dor e sofrimento. A Garmonbozia de cada ser humano é recolhida e comida por demónios. Toda a obra de Lynch é povoada por dúvidas, incertezas, angústias e sentimentos pouco passíveis de definição por parte do comum espectador. Demónios, dor e sofrimento. Muitos escolhem não assistir aos seus filmes. Alguns permanecem até meio, pois o desconforto da incapacidade de atribuir significação lógica é demasiado descompensador. Outros há que insistem na tentativa de penetrar a mente do criador de tal Universo.

Veludo Azul

“See that clock on the wall? In five minutes you are not going to believe what I've told you”

Já vários investigadores na área Psicanalítica procuraram compreender a obra do autor, decifrar os seus mistérios usando um enquadramento no qual estão familiarizados. Não a cenografia ou a cinematografia mas a Psicanálise. Sekoff (1994) centrou-se – como outros autores – no filme Veludo Azul (Blue Velvet). Visto como um sonho, o filme Veludo Azul apresenta uma série de signos e símbolos que apontam para o típico drama edipiano (Sekoff, 1994). Segundo o autor, na teoria Psicanalítica clássica, a perversão é directamente relacionada com a persistência de componentes da sexualidade infantil bem como do complexo de castração. Assim, o voyeur e o fetichista, com as suas ansiedades de castração, sentem-se esmagados pela ameaça de dano ou perda implicada na descoberta da diferença entre sexos (Sekoff, 1994). Esta espiral de descida à escuridão e corrupção, a violência misturada com o prazer e com o medo, não apenas remetem para as angústias de castração como ameaçam e perturbam a “ordem das percepções, emoções e identidade” (Sekoff, 1994).

Poulsen & Bodin (1998) também se debruçaram sobre o Veludo Azul. O filme, de 1986, foi revolucionário tendo em conta o panorama cultural e histórico da altura. Talvez este seja um dos filmes de Lynch com mais investigação, críticas e estudos. Numa época em que o cinema consolidava ganhos feitos nos anos 70 e tentava produzir argumentos facilmente compreensíveis, com tramas acessíveis ao intelecto do espectador – o vulgar Blockbuster (produções populares). É neste cenário que surge Veludo Azul, de David Lynch. Um filme nos antípodas de um Blockbuster, com um argumento tudo menos de fácil acesso e interpretação por parte do

espectador, fugindo a todos os critérios de popularidade impostos pela cultura Norte-Americana da época.

Para Poulsen & Bodin (1998), detrás da sua trama criminal, o Veludo Azul pode ser melhor analisado como um conto Psicológico sobre um jovem Jeffrey que tenta encontrar solução ao longo do filme para uma problemática recorrente – complexo de Édipo. Poulsen & Bodin (1998) frisam esta busca de respostas para a passagem de uma sexualidade infantil a uma sexualidade genital, numa descritiva visão de Lynch acerca do desenvolvimento de um jovem adulto. A descoberta inicial de uma orelha cortada remete imediatamente, segundo Poulsen & Bodin (1998), para a lembrança de que a castração pode ser uma realidade. Todo o filme, desde o seu início, está repleto de imagens que nos remetem para a ideia de que alguns objectos podem ser cortados em pedaços, seja pelo aparecimento de serras eléctricas, árvores que têm de ser podadas, ameaças de castração espalhadas pela cidade, etc. sendo a orelha cortada a responsável por despoletar na personagem principal alguma reacção (Poulsen & Bodin, 1998). Os autores chamam ainda a atenção para o facto de Jeffrey ter encontrado a orelha estando numa situação em que se vê sozinho com a sua mãe, ou seja, com a possibilidade de gratificar o seu desejo edipiano (Poulsen & Bodin, 1998).

Jeffrey, interpretado brilhantemente pelo actor Kyle MacLachlan, é designado por Poulsen & Bodin (1998) como um príncipe moderno dos contos de fadas preparado para enfrentar o mal, recuperando a princesa. A diferença é que o “viveram felizes para sempre”, aqui, dá lugar a uma série de problemáticas e conflitos por enfrentar. E é essa integração das partes clivadas que permite o crescimento e a maturidade (Poulsen & Bodin, 1998).

Mulholland Drive

“It's strange calling yourself”

Vaida & Wildman (2005) por sua vez analisaram a obra Mulholland Drive de acordo com a lente Psicanalítica. De acordo com os espectadores, são presos numa história de crime, mistério, numa relação lésbica apenas para compreender, já perto do final, que tudo a que assistiram é um sonho. David Lynch permite-nos ver um pouco do passado de quem sonha, através da sua memória, flashbacks e alucinações. Percebemos, no final, que a personagem principal criou o seu sonho de forma a desfazer o passado e a concretizar desejos que, na realidade, foram frustrados. McGowan (2004) também aborda o tema de Lynch e do mesmo filme – Mulholland Drive. Para o autor, o filme divide-se em duas partes muito claras. Numa primeira, o autor retrata a experiência da fantasia. Na segunda, de desejo. A mesma separação, segundo McGowan (2004) existe e é apresentada também no filme Lost Highway – Estrada Perdida.

Estrada Perdida

“I had a dream about you last night”

É este filme que também se vê analisado pelo mesmo autor, McGowan (2000). Para o autor, este é, sem dúvida, um filme difícil de ver. As luzes, os sons, são tão difíceis de processar que se torna de complicada interação entre espectador e obra. Mais uma vez se trata de um filme de Lynch em que há uma clara distinção entre desejo e fantasia. Enquanto o desejo é como que o combustível da narrativa já que a orienta na procura de respostas. Já a fantasia dá as respostas às questões colocadas pelo desejo.

Já Herzogenrath (1999), que aborda a perspectiva Lacaniana, afirma que o filme Estrada Perdida de Lynch foi recebido com algum espírito crítico e descrença. As audiências europeias (como já vem a ser hábito) foram mais entusiastas quando da sua estreia. Para Herzogenrath (1999), a primeira parte de Estrada Perdida apresenta-nos um cenário conjugal de incertezas, ansiedade e desconfianças não verbalizadas que se passam numa casa mais parecida com uma fortaleza. Sente-se, segundo Herzogenrath (1999), a tensão e o medo exacerbados pela banda sonora. Na segunda parte do filme, há novamente uma referência ao conflito Edipiano – já recorrente na obra de Lynch (Herzogenrath, 1999). Neste caso encontramos como personagens Fred – o jovem homem, Alice – a mulher fatal e Mr. Eddy – um gangster com imagem parental já que, pela sua idade e pela forma como trata Fred, faz lembrar uma figura com autoridade paterna. Herzogenrath (1999) explica que a figura parental é aceite pelo sujeito como o seu Ego ideal e o mesmo serve a internalização de leis sociais.

Coração Selvagem

“This whole world's wild at heart and weird on top”

Bloom (1993) ilustra a mudança de conteúdo e personagens nos filmes dos últimos 50 anos e compara o “Feiticeiro de Oz” (1939) com o “Coração Selvagem” (1990), de David Lynch. Segundo Bloom (1993) esta comparação ilustra o que aconteceu com o cinema norte-americano durante o período correspondente. Dorothy, diz-nos Bloom (1993), caminhou pela estrada de

tijolos amarelos com seus fiéis companheiros, procurando o feiticeiro da Cidade Esmeralda que a devolveria à tia Em, em Kansas. Finalmente regressou ao lar doce lar ajudada pela bruxa boa. David Lynch usou a mesma bruxa boa para salvar o herói do filme “Coração Selvagem” de ser atacado ou morto por um gangue cidadão.

Enquanto o “Feiticeiro de Oz” começou a sua trama numa quinta pacata com o “problema” do mau comportamento do cão Toto, em “Coração Selvagem” encontramos o nosso herói seduzido pela mãe da sua namorada numa casa de banho pública e a ter que esmagar a cabeça do seu presumível assassino no chão de mármore da Câmara Municipal, durante um baile de finalistas (Bloom, 1993). Esta mãe era uma bruxa má, como a madrasta da Branca de Neve, que amaldiçoa a sua filha. Esta mãe coloca uma maldição sobre a vida da sua filha e tenta estragar a sua felicidade como se o mundo exterior em si não fosse já cheio de armadilhas. Para Bloom (1993) ela, claramente, não é uma “mãe suficientemente boa”.

Interpretar e Atribuir Sentido

Afinal, qual é então o problema com a obra cinematográfica de Lynch? O que nos perturba nas horas seguintes ao seu visionamento, o que nos angustia, nos enjoa ou nos desorganiza a ponto de interrompermos a projecção ou de desviarmos o olhar? Estamos habituados a filmes nos quais o fio condutor nos permite a atribuição de um sentido, de um significado. Willoughby (2001) fala da obra de Bion e do seu modelo continente-conteúdo. Os maus sentimentos (elementos β [beta]) são então projectados para o bom seio continente (\varnothing), são aí contidos (σ) e desintoxicados [$T\alpha$] pelo amor e compreensão de uma mãe receptiva (função- α [alfa]) e reintrojectados agora modificados e utilizáveis (elementos α [alfa]). Para Bion, e de acordo com Willoughby (2001), o produto desta relação continente-conteúdo é a produção de significado.

Por outro lado, Sandler (1997) explica que estes elementos beta são impressões sensoriais não digeridas que não se distinguem da coisa a que correspondem. Sandler (1997) defende que a mente humana tem dificuldade em conter abstracções imateriais dentro dos limites psíquicos. Parece haver uma tendência universal para substituir a realidade psíquica por realidade material. Os filmes de David Lynch, não seguindo um modelo convencional de história como a utilizada nos blockbusters, dá ao espectador elementos beta, em bruto, desorganizadores, caóticos, angustiantes e quase orgânicos sem lhes dar continente que permita realizar a função alfa de forma a reintrojectar no espectador esses novos elementos agora compreensíveis.

O espectador vê-se com elementos dispersos que o perturbam sem conseguir recorrer ao bom seio continente de forma a trabalhar esses elementos. O modelo de Bion pode ajudar a compreender porque a obra cinematográfica de Lynch causa tanta repulsa em alguns espectadores e porque é difícil de processar sendo, muitas vezes, necessário algum tempo após o

visionamento da obra até que o espectador, consiga, por si e com dúvidas, realizar alguma da função alfa, desapoiado e questionando toda a produção de significado.

David Lynch é um realizador único e as suas obras são fonte de inspiração para artistas diversos espalhados pelo Mundo. O seu trabalho toca-nos, quer seja pelo fascínio, pelas dúvidas ou pela desorganização que provoca. Mas ninguém lhe pode ser, simplesmente, indiferente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bloom, V. (1993) The Darker Forces: Freud and the Movies. *Journal of the American Academy of Psychoanalysis*, 21 (1), p33-45.

Herzogenrath, B. (1999) On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology. *Other Voices*, 1(3).

Marcus, L. (2001) Dreaming and Cinematographic Consciousness. *Psychoanalysis and History*, 3 (1), pp: 51-69.

McGowan, T (2000) Finding ourselves on a lost highway: David Lynch's Lesson in Fantasy. *Cinema Journal*, 39 (2), pp: 51-73.

McGowan, T. (2004) Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood. *Cinema Journal*, 43 (2), pp: 67-89.

Poulsen, I. & Bodin, G. (1998) Blue Velvet by David Lynch: A Fairy Tale About the Developmental Conflicts of Growing from Boyhood to Manhood. *Psychoanalytic Inquiry*, 18(I), Special issue: Projections of psychic reality: A centennial of film and psychoanalysis. pp. 238-250.

Sandler, P. (1997) The Apprehension Of Psychic Reality: Extensions Of Bion's Theory Of Alpha-Function. *International Journal of Psycho-Analysis*, 78, pp: 43-53.

Sekoff, J. (1994) Blue Velvet: the surface of suffering. *Free Associations*, 4 (3), pp: 421-447.

Vaida, I.; Corina, W. & Victor, H.. (2005) Mulholland Dr. *Psychoanalytic Psychology*, 22 (1), pp:113-120.

Willoughby, R. (2001) 'The Dungeon of Thyself': The Clastrum as Pathological Container. *International Journal of Psycho-Analysis*, 82 (5), pp: 917-932.